

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

1

Die Geschichte vom Fliegenden Holländer, Stoff des Werkes, mit dem Wagner nach eigenem Zeugnis seine *Laufbahn als Dichter* begann und *die des Verfertigers von Operntexten* verließ, ist in verschiedenen Fassungen überliefert. Entscheidend für Wagner war die Version, die Heine 1834 in den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» der Sage gab, eine Version, die Wagner als *echt dramatisch* rühmte und in der die Motive, die er der Operndichtung zugrundelegte, fast vollständig versammelt sind.

«Die Fabel von dem Fliegenden Holländer ist euch gewiß bekannt. Es ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt... Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgendein Vorgebirge, dessen Namen mir entfallen, trotz des heftigsten Sturms, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum Jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum Jüngsten Tag auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde. Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue und erlaubte daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten und bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben. Armer Holländer! Er ist froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin loszuwerden, und er begibt sich dann wieder an Bord.

Auf diese Fabel gründete sich das Stück, das ich im Theater zu Amsterdam gesehen. Es sind wieder sieben Jahre verflossen, der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schließt Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu spottwohlfeilem Preise, und wie er hört, daß sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen. Nun sehen wir das Haus des Schotten, das Mädchen erwartet den Bräutigam zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmut nach einem großen verwitterten Gemälde, welches in der Stube hängt und einen schönen Mann in spanisch-niederländischer Tracht darstellt; es ist ein altes Erbstück, und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Konterfei des Fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahren in Schottland gesehen, zur Zeit König Wilhelms von Oranien. Audi ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Originalen hüten sollten. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt. Wenn nun der wirkliche Fliegende Holländer leibhaftig hereintritt, erschrickt das Mädchen; aber nicht aus Furcht... Die Braut betrachtet ihn ernsthaft und wirft manchmal Seitenblicke nach seinem Konterfei. Es ist, als ob sie sein Geheimnis erraten habe, und wenn er nachher fragt: <Katharina, willst du mir treu sein?>, antwortet sie entschlossen: <Treu bis in den Tod>.» Die Schilderung des Theaterstücks wird unterbrochen durch die Erzählung eines Abenteuers mit einer «holländischen Messaline», die «zuweilen ihr schönes Schloß am Zuidersee verließ und inkognito nach Amsterdam und dort ins Theater ging, jedem, der ihr gefiel, Apfelsinenschalen auf den Kopf warf, zuweilen gar in Matrosenherbergen die wüsten Nächte zubrachte ...» Heine erzählte also die Geschichte vom Fliegenden Holländer nicht um ihrer selbst, sondern um des ironischen Kontrasts willen; und wer die Doppelhandlung zerlegt, tut ihm ein ästhetisches Unrecht an.

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

«Als ich ins Theater noch einmal zurückkehrte, kam ich eben zur letzten Szene des Stücks, wo auf einer hohen Meerklippe das Weib des Fliegenden Holländers, die Frau Fliegende Holländerin, verzweiflungsvoll die Hände ringt, während auf dem Meere, auf dem Verdeck seines unheimlichen Schiffes, ihr unglücklicher Gemahl zu schauen ist. Er liebt sie und will sie verlassen, um sie nicht ins Verderben zu ziehen, und er gesteht ihr sein grauenhaftes Schicksal und den schrecklichen Fluch, der auf ihm lastet. Sie aber ruft mit lauter Stimme: <Ich war dir treu bis zu dieser Stunde, und ich weiß ein sicheres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte bis in den Tod!> Bei diesen Worten stürzt sich das treue Weib ins Meer, und nun ist auch die Verwünschung des Fliegenden Holländers zu Ende, er ist erlöst, und wir sehen, wie das gespenstische Schiff in den Abgrund des Meeres versinkt.»

Die Sage von dem Geisterschiff, das dazu verdammt ist, bis zum Jüngsten Gericht umherzuirren, war 1834, als Heine sie aufgriff, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte alt. Aufgezeichnet wurde sie 1821. Neu in Heines Version, und entscheidend für Wagner, aber war das Motiv der Erlösung des Fliegenden Holländers durch die Treue des Weibes. Daß die Ironie, in die Heine das tragische Pathos auflöste, von Wagner gleichsam widerrufen wurde, sollte nicht beirren. Das Verfahren, Stoffe, die zur Moritat abgesunken waren, dichterisch zu nobilitieren, begegnet im 18. und 19. Jahrhundert, im Sturm und Drang und in der Romantik, nicht selten. Tragisches wurde parodiert, aber auch umgekehrt Parodiertes ins Tragische zurückgewendet.

Ob das holländische Theaterstück, auf das sich Heine (in der Maske des Herrn von Schnabelewopski) berief, Realität oder Fiktion war, ob also das Motiv der Erlösung, das bei Wagner ins Zentrum rückte, von Heine adaptiert oder erfunden worden ist, steht nicht fest. Wagners Urteil war zwiespältig. In der ersten Fassung der AUTOBIOGRAPHISCHEN SKIZZE, die 1843 in der «Zeitung für die elegante Welt» erschien, schrieb er: *Durch die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans war mir alles an die Hand gegeben, die Sage zu einem Opersujet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.* Später aber zweifelte er an Heines Autorschaft: *Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem Opersujet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.* Ernest Newman, der Wagner-Biograph, ist überzeugt, daß die «Verständigung» mit Heine finanzieller Natur war und daß Heine ein «Urheberrecht» in Anspruch nahm, das Wagner später als fragwürdig erkannte. Ein Dokument aber, das die Verdächtigung stützen würde, ist nicht bekannt. Und die Analyse des Heineschen Textes legt den Schluß nahe, daß das holländische Theaterstück niemals existiert hat.

Entscheidend ist, daß die Handlung, wie sie Heine erzählt, trotz der Unterbrechung vollständig ist; das Treueversprechen Katharinas und der Entschluß des Holländers, die «Frau Fliegende Holländer» zu verlassen, «um sie nicht ins Verderben zu ziehen», schließen bruchlos aneinander an. Der Schein einer Kette vermittelnder Ereignisse, die Herr von Schnabelewopski versäumte, ist eine Täuschung. Allerdings ist eine Handlung, die aus nichts als Exposition und abrupter Katastrophe besteht, eher ein Balladen- als ein Dramenstoff; so lückenlos die Erzählung als solche ist, so karg ist sie als Sujet eines Theaterstücks, als das Heine sie darstellt. Das quid pro quo von Vollständigkeit und Unvollständigkeit aber ist aus der epischen Funktion der Geschichte vom Fliegenden Holländer zu erklären, einer Geschichte, die in den «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski» nur erzählt wird, um unterbrochen zu werden. Die ästhetischen

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

Bedingungen, die sie zu erfüllen hat, sind kompliziert und widerspruchsvoll: Sie muß einerseits - als Sujet eines Theaterstücks - fragmentarisch wirken, andererseits aber - als Erzählung - in sich abgeschlossen sein und außerdem als ironischer Kontrast zu der Anekdote erscheinen, mit der zusammen sie überhaupt erst ein episches Ganzes bildet. Der artistische Charakter der Erzählung, der Kunstverstand, mit dem sie arrangiert wurde, ist demnach so offenkundig, daß es schwerfällt, an die Realität des holländischen Stücks zu glauben. Das Theater, das Herr von Schnabelewopski besuchte, ist ein episches Requisite.

2

Undenkbar in einem Theaterstück, gerade in einem populären, rührenden, ist auch die Motivierung der Katastrophe: eine Motivierung, deren herzerreißende Ironie niemand anderem als Heine zuzutrauen ist. Der Holländer verläßt, nach den Worten der «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski», die «Frau Fliegende Holländerin», «um sie nicht ins Verderben zu ziehen». Das Verderben aber, vor dem er sie zu bewahren sucht, weil er sie liebt, besteht in nichts anderem als ihrer eigenen Untreue, die unabwendbar ist, sofern sie ihr nicht durch einen überstürzten Tod zuvorkommt.

Wagner, der die Parodie verwarf und verwerfen mußte, wenn aus der Moritat ein Drama hervorgehen sollte, motivierte anders als Heine: durch eine umständliche Intrige. Statt des Witzes, der bei Heine nicht nur die Ausdrucksform, sondern die Substanz der Erzählung bildet, brauchte Wagner eine Handlung, die den dritten Akt eines Dramas auszufüllen vermochte. Ist die Untreue, als unentrinnbares Geschick, in den «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski» gleichsam ein höhnisches Fatum, das über den Menschen schwebt, so ist sie bei Wagner ein tragisch täuschender Schein, in den sich der Holländer, durch Fehlschläge mißtrauisch geworden, verstrickt. Und die dramaturgische Hilfsfigur des Erik dient zu nichts anderem, als die Verblendung zu bewirken. Erik, dessen Liebe von Senta hingenommen, aber nicht erwidert wurde, versucht Senta, die dem Holländer Treue versprochen hat, durch sein Unglück zu erpressen. Und seine Klage genügt, um in dem Holländer, der sie zufällig belauscht, einen Argwohn zu wecken, der so schlecht begründet und dennoch so begreiflich, weil von innen heraus motiviert ist wie die Eifersucht Othellos.

Doch ist das Mißverständnis, das scheinbar die Katastrophe herbeizieht, in Wahrheit weniger ein tragendes dramatisches Motiv als eine bloße Hilfskonstruktion, die den Kern der Handlung, der undramatisch ist, verdeckt und den abrupten, wortlosen Vorgang zu einer beredten Bühnenintrige ausspinnt. Nicht ohne Grund ist der FLIEGENDE HOLLÄNDER von Wagner als *dramatische Ballade* charakterisiert worden: von einem tragischen Konflikt, wie ihn die Erik-Handlung vortäuscht, kann streng genommen nicht die Rede sein.

Zwischen Senta und dem Holländer herrscht von Anfang an ein Einverständnis, das der Worte nicht bedarf und der Sprache, mindestens der rationalen, dialektischen, nicht zugänglich ist. In dem großen Duett des zweiten Aktes, dem Zentrum des Werkes, wird denn auch das Schweigen, in dem Senta und der Holländer sich gegenüberstehen, nicht eigentlich gebrochen, sondern zum Tönen gebracht; so wenig der FLIEGENDE HOLLÄNDER ein Drama ist, so entschieden ist er, wie Wagner mit untrüglichen Instinkt erkannte, zur Oper prädestiniert. Das Mißverständnis, das durch Eriks Eingreifen entsteht, ruft keineswegs einen Konflikt hervor, der Senta und den Holländer einander entfremdet; vielmehr führt es herbei, was Senta immer schon ersehnte:

*Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehn!
Mit ihm muß ich zugrunde gehn!*

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

Die Treue bis zum Tod, die Senta verspricht, ist eine Treue, die sich im Tod erfüllt: einem Tod, der ihr nicht bloß das bestätigende Siegel aufdrückt, sondern ihre innerste und sogar einzige Substanz bildet. Der Holländer braucht Sentas Treue, um sterben zu können; von Liebe zu sprechen, versagt er sich.

*Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
sollf' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd' es durch solchen Engel mir zuteil!*

Und Senta, die kein irdisches Zusammenleben mit dem Holländer erwartet, weiß, daß die Treue, die sie schwört, ein Opfer ist. DER FLIEGENDE HOLLÄNDER gehört nicht in die Tradition der Tragödie, sondern in die des Märtyrerdramas, dem das unbeirrbar Verlangen eines Helden, sich zu opfern, die Bahn vorschreibt.

Andererseits ist es kaum eine Übertreibung, im FLIEGENDEN HOLLÄNDER eine Vorform des TRISTAN zu sehen. Senta und der Holländer bilden, nicht anders als Tristan und Isolde, eine Welt für sich in einer fremden Umwelt, die den Holländer ausgeschlossen hat und der Senta sich entzieht. Und wie im TRISTAN ist es der Gegensatz der Nacht zum Tag, zum grellen, banalen Licht, in dem die Handlung zu einem allegorischen Bild zusammengefaßt erscheint. Die Erlösung, die der Holländer sucht, besteht nicht darin, durch Senta in die Tageswelt, von welcher der Fluch ihn trennte, wieder aufgenommen zu werden; vielmehr ist es gerade umgekehrt Sentas Entschluß, in die Nachtwelt des Holländers hinabzusteigen, der die Erlösung herbeiführt.

Der nachkomponierte Schluß, durch den Wagner 1860, in der TRI-STAN-Zeit und im TRISTAN-SÜ!, die HOLLÄNDER-Ouvertüre ergänzte, ist von symbolischer, auf schließender Bedeutung.

Das Motiv, das der Sequenz zugrunde liegt, drückt am Ende von Sentas Ballade und als deren Konsequenz den Entschluß aus: *Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse.*

Die Tristan-Chromatik aber, durch die das Motiv modifiziert und gleichsam zur Kenntlichkeit verändert wird, spricht aus, was in Sentas Willen, Werkzeug der Erlösung des Holländers zu sein, immer schon verborgen war: Sehnsucht zum Tode.

3

Obwohl Wagner überzeugt war, mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER die *Laufbahn eines Verfertigers von Operntexten* verlassen zu haben, erinnert der äußere Umriß des Werkes, das er *romantische Oper* nannte, in manchen Zügen an die Konvention, die der Theoretiker Wagner schmähte, der Theaterpraktiker jedoch voraussetzte. Charakteristisch sind die Aktanfänge. Deren Gliederung in drei Teile: in einen Chor, der als Folie oder tragender Grund erscheint, einen Ensemblesatz, der die Situation skizziert, und eine Arie, deren Expressivo um so wirksamer ist, als es sich von dem Parlando des Ensemblesatzes abhebt - das war eine Disposition, die sich in der Oper des 19. Jahrhunderts zum Modell verfestigt hatte. Und es ist unleugbar, daß sich Wagner, sei es auch unbewußt, sowohl im ersten als auch im zweiten Auf[^] des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS an der Konvention orientierte, einer Konvention, die um so mächtiger war, als sie den Schein des Selbstverständlichen annahm. Ein Dramenstoff fügte sich, sobald er zum Opernlibretto geformt wurde, unwillkürlich dem Schema; er schien es geradezu herbeizuziehen.

Andererseits ist der FLIEGENDE HOLLÄNDER keine «Nummern»-, sondern eine «Szenenoper».

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

Das Verfahren, einzelne Arien, Duette, Ensemblesätze und Chöre zu Komplexen zusammenzufassen, statt sie unverbunden nebeneinanderzustellen, ein Verfahren, das im 18. und frühen 19. Jahrhundert zuerst im Finale ausgebildet wurde, erstreckt sich im FLIEGENDEN HOLLÄNDER über das ganze Werk, ohne daß jedoch von einem «durchkomponierten Musikdrama» die Rede sein könnte. Ein Name, der die Technik bewußt machen und ihr zu ästhetischer Geltung verhelfen würde, fehlt: Der Begriff der «Szenenoper» ist ungewöhnlich und mag befremdend wirken. Wagner selbst suchte einen Ausweg aus der terminologischen Verlegenheit mit zusammengestückten Bezeichnungen wie «Lied, Szene, Ballade und Chor», die aber die Schwierigkeit eher illustrieren als lösen. Der Mangel an einer Vokabel ist insofern keine gleichgültige Äußerlichkeit, als er das Verständnis der Sache selbst hemmt oder sogar verstellt. Die irrige Meinung, eine Oper sei entweder eine «Nummernoper» oder ein «durchkomponiertes Musikdrama», ist fest eingewurzelt. Und wenn man sich der Existenz der «Szenenoper» überhaupt bewußt wird, neigt man dazu, sie als bloßes Übergangsphänomen abzutun, da man sie nicht klassifizieren kann. Sie ist jedoch eine Form eigenen Rechts und stellt im 19. Jahrhundert sogar eher die Regel als eine Ausnahme dar.

Durch den Zusammenschluß der «Nummern» zu Komplexen, einen Zusammenschluß, dessen Formen von einfacher Reihung bis zu einem Ineinanderwachsen der Stücke reichen, verändert sich auch die Gestalt der einzelnen Teile. Da sie nicht für sich stehen, können sie formal offen sein; die Wiederkehr von Zeilen oder Strophen, die Bildung geschlossener Formen, die sich einem Buchstabenschema fügen (sei es dem der Liedform $a b a$ oder der Barform $a a b$), ist um so entbehrlicher, je enger die Teile innerhalb des Komplexes miteinander verschränkt sind. Die Melodik löst sich von der Arienschematik und gewinnt die Freiheit, in jedem Augenblick der dramatischen Sprache und Gestik gerecht zu werden. Man kann die Entwicklung zum expressiv-deklamatorischen Arioso in stilgeschichtlichen Kategorien als Vermittlung zwischen Rezitativ und Arie beschreiben. Unter dem Gesichtspunkt einer Problemgeschichte des Komponierens aber war die Aufhebung der «Nummern» in «Szenen» das entscheidende Moment: Sobald die «Szene», als Gruppierung charakteristisch verschiedener Teile, die sich gegenseitig stützen und ergänzen, den formalen Zusammenhalt verbürgte, war der einzelne Abschnitt gleichsam davon entlastet, durch Unterwerfung unter ein Arienschema eine geschlossene Form zu bilden, und die Melodik konnte sich emanzipieren, ohne als bloße Stückelung heterogener Fragmente zu erscheinen. Die Möglichkeit, dem Detail eine dem Drama adäquate Gestalt zu geben, war demnach, paradox ausgedrückt, primär ein Problem der Form im Großen.

Sind im FLIEGENDEN HOLLÄNDER einerseits die «Nummern» in «Szenen» integriert, die einen Gesamtcharakter so drastisch ausprägen, daß die Gefahr eines Zerfalls in unzusammenhängende musikalisch-dramatische Augenblicke nicht entsteht, so heben sich andererseits, und zwar sowohl dramatisch als auch musikalisch, eine «äußere» und eine «innere» Handlung voneinander ab. Ist, wie erwähnt, die Katastrophe, in der die «dramatische Ballade» kulminiert, doppelt begründet: von außen durch die Erik-Intrige, von innen durch Sentas Sehnsucht zum Tode, so durchzieht eine ähnliche Spaltung der Motive das ganze Werk. Und die Doppelheit prägt sich musikalisch so deutlich aus, daß die formale Einheit, die Wagner durch den Zusammenschluß der «Nummern» zu «Szenen» erreichte, stilistisch durch eine Tendenz zur Heterogenität gefährdet ist. Dalands Naivität, die an den Buffostil streift (ähnlich wie die des Rocco in «Fidelio»), bildet zusammen mit dem sentimental-romanzenartigen Ton, in den Erik immer wieder verfällt, die musikalische Signatur einer «äußeren» Handlung, die von der «inneren», als deren musikalischer

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

Ausdruck der Monolog des Holländers, Sentas Ballade und das Duett Holländer-Senta erscheinen, durch Trivialität auffällig absteht. Kaum denkbar allerdings, daß Wagner die Arien Eriks und Dalands vorsätzlich als banale Kontraste konzipiert hat. Aber wenn sie um 1840, zur Zeit ihrer Entstehung, nicht verschliffen und konventionell gewesen sind, so sind sie es in dem Jahrhundert, das seither vergangen ist, geworden. Und gerade dadurch, daß die Stücke ins Triviale absanken, wurden sie dramaturgisch, als Ausdruck der «Tageswelt», triftiger, als sie ursprünglich waren. Dalands geschwätzig beflissene Arie, die den Holländer und Senta einander zu empfehlen sucht, macht dadurch, daß sie stört - und zwar nicht nur dramatisch, sondern auch musikalisch -, das Schweigen, in dem der Holländer und Senta einander gegenüberstehen, um so beredter.

In der Differenz zwischen «äußerer» und «innerer» Handlung verbirgt sich, allerdings verwandelt, ein Stück Operntradition: der Gegensatz zwischen dem Rezitativ, das dem dramatischen Fortgang dient, und der Arie, in der die Handlung stillsteht und lyrische Reflexion sich ausbreitet. Der stilistische Kontrast aber ist gleichsam ins Gegenteil verkehrt: Es sind die Träger der «äußeren» Handlung, der Opernintrige im herkömmlichen Sinne, die zur Arienkonvention 'gieren, während die musikalische Sprache der «inneren» Handlung, die Sprache Sentas und des Holländers, aus der expressiven Deklamatorik des Recitativo accompagnato entwickelt wurde. Das Innere ist, durch Trivialisierung, zum Äußeren geworden und das Äußere, durch Nobilitierung, zum Inneren.

4

Als szenische Ballade, die sich vom Drama im neuzeitlichen Sinne durch einen Zug zum Abrupten, rational Unbegründeten unterscheidet, ist der FLIEGENDE HOLLÄNDER, und zwar gerade in den zentralen Teilen der «inneren» Handlung durch Momente gekennzeichnet, deren Nähe zur Märchenmagie unverkennbar ist. Sentas Ballade im zweiten Akt, der Kern, aus dem das Werk hervorging, ist keine bloße Erzählung vom FLIEGENDEN HOLLÄNDER, sondern eine Beschwörung, die ihn leibhaftig herbeizwingt, kaum anders als Elsas Traumerzählung im LO-HENGRIN den Schwanenritter. Andererseits wird Senta dadurch, daß sie die Ballade singt, selbst in deren Handlung hineingezogen; sie wird gleichsam zu einem Bestandteil des Bildes, das sie malt. Und der Augenblick schließlich, in dem der Holländer, von Senta beschworen, zur Tür hereintritt, ist ähnlich zwielichtig: es scheint, als erwache das Bild, das ihn darstellt und an dem sich Sentas sehnsüchtige Phantasie entzündete, wie durch einen Zauberschlag zum Leben. Fernes und Vergangenes, Gegenstand geraunter Erzählungen, verwandelt sich in bedrängende Gegenwart, und umgekehrt scheint die Gegenwart - oder das Stück von ihr, in dem Senta und der Holländer leben - in Märchenferne entrückt zu werden und die Farbe der Vergangenheit anzunehmen.

Das Medium und ausschließliche Formprinzip des neuzeitlichen Dramas, wie es in der Renaissance entstand, ist der Dialog: die Auseinandersetzung durch Worte, in der die handelnden Personen sich ihrer selbst und der Situation, die sie bestimmt und einschränkt, vergewissern. Und das Ziel, dem ein dramatischer Dialog zustrebt, ist, formelhaft gesprochen, ein Entschluß, in dem eine Person sich ihrer moralischen Autonomie bewußt wird und die inneren Motive, durch die sie bewegt wird, zu äußerer Geltung bringt. Gerade die zentralen Kategorien aber, die das Drama konstituieren, sind im FLIEGENDEN HOLLÄNDER, obwohl das Werk von Wagner als «Drama» im Unterschied zur «Oper» konzipiert wurde, zur Irrelevanz verblaßt. Weder fassen die Personen Entschlüsse, noch ist der Dialog das Medium, in dem sie zu sich selbst finden. An die Stelle der Entscheidung aus moralischer Autonomie tritt die Bestimmung durch ein Geschick, das die Menschen von außen ergraut und dem sie sich widerstandslos unterworfen fühlen, so daß es ihr Inneres restlos erfüllt.

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

Und der Dialog ist in dem Duett Holländer-Senta, dem Zentrum des Werkes, durch einen Doppelmonolog ersetzt, der als bloße Hülle des Verstummens und Schweigens erscheint.

Holländer: *Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild tm mir:
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier ...*

Senta: *Versank ich jetzt in wunderbares Träumen,
was ich erblicke, ist es Wahn?
Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen,
brach des Erwachens Tag heut an?*

Daß aber die Personen Getriebene sind, nicht Handelnde, bedeutet formal, daß der FLIEGENDE HOLLÄNDER, als szenische Ballade, eher zum Epischen als zum Dramatischen tendiert.

Der Monolog des Holländers im ersten Akt ist, in schroffem Unterschied zu den Monologen im klassischen Drama, undialektisch: Er erscheint nicht als innere Zwiesprache, aus der ein Entschluß hervorgeht, sondern (vor allem im ersten Teil) als Erzählung, die ein Stück Vorgeschichte enthüllt. (Und der zweite und dritte Teil, Gebet und Verzweiflungsausbruch, sind, obwohl expressiv, nicht auf den dramatischen Augenblick bezogen, sondern umreißen, als deklamiertes Selbstporträt, die Gestalt des Holländers unabhängig von Ort und Zeitpunkt.) Zwar spricht der Monolog das Innere des Holländers aus, aber so, als rede ein allwissender Erzähler.

*Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: -
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!*

Stellt demnach der Holländer-Monolog ein episches Moment im Drama dar, so ist Sentas Ballade ein Stück Exposition, allerdings integriert in den Gang der Handlung, in den sie eingreift; Einerseits hat sie, als gesungene Erzählung, den Charakter einer Interpolation: Gesang in einer Oper, deren Sprache insgesamt Gesang ist. Andererseits bildet sie das auslösende Moment für Sentas Entschluß, das Opfer zu sein, das der Holländer ersehnt. Von einem Entschluß im Sinne einer Entscheidung, die aus der Autonomie des Handelnden erwächst, kann jedoch nicht die Rede sein. Was sich ereignet, ist die plötzlich hereinbrechende Erkenntnis einer Bestimmung, die Senta auferlegt ist und der sie blind folgt, als sei sie verzaubert. Fast könnte man sagen, daß die Ballade, die sie gesungen hat, von ihr Besitz ergreife.

Zu erwähnen wäre auch Eriks Traumerzählung ^{^e} im selben Augenblick, in dem Erik spricht, von der in *magnetische. Schlaf* versunkenen Senta mitgeträumt wird. Die Personen sind einer Macht unterworfen, die ihnen aus ihrem eigenen Inneren entgegentritt und dennoch fremd ist. Und es scheint, als rede nicht Erik oder Senta, sondern, um mit Thomas Mann zu sprechen, der «Geist der Erzählung», der sich der Personen nur als Medien bedient.

5

In der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE, einer autobiographischen Skizze, sprach Wagner 1851, ein Jahrzehnt nach der Entstehung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS, von Ansätzen zur

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

Leitmotivtechnik, ohne den Terminus, der erst Jahrzehnte später von Hans von Wolzogen geprägt (oder von Jähns übernommen und popularisiert) wurde, zu gebrauchen. *Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine (dramatische Ballade) zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir.* Von einer Ausbreitung des *thematischen Bildes* über das ganze Drama zu sprechen, ist jedoch eine großzügige Übertreibung oder sogar ein Irrtum - es sei denn, man versteht unter dem *thematischen Bild*, das die Ballade der Senta darstellt, und dem *thematischen Keim*, den sie enthält, weniger einen bestimmten, fest umrissenen musikalischen Motivkomplex als eine vage poetisch-musikalische Stimmung, die im Verlauf des Werkes in immer wieder anderen melodischen Prägungen Gestalt annimmt: Prägungen, deren innerer Zusammenhang fühlbar ist, ohne daß er in den Noten greifbar wäre. Wahrscheinlich ist es allerdings, daß Wagner, als er die MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE schrieb, die musikalische Wirklichkeit der frühen Werke, auf die er zurückblickte, mit der Idee der Leitmotivtechnik, die ihm für den RING DES NIBELUNGEN vorschwebte, verschränkte. (Seine Schriften haben fast immer apologetischen Charakter», und er war einer der Revolutionäre, die es mit Furcht und Zittern und beinahe wider Willen sind und darum zu dem Neuen, das sie wagen, Vorformen zu konstruieren versuchen.)

Nur wenige Teile der Oper, Teile allerdings, von denen die «innere» Handlung getragen wird, werden durch die in der Ballade zusammengefaßten Grundmotive wenn nicht bestimmt und beherrscht, so doch gefärbt: der Monolog des Holländers, Eriks Traumerzählung, einzelne Abschnitte des Duetts Holländer-Senta sowie der Schluß des Werkes. Ist demnach die Motivtechnik, gemessen an der des RING, eingeschränkt und rudimentär, so sind außerdem die Motive, so auffällig sie hervortreten, kompositionstechnisch nicht eigentlich konsumtiv, sondern akzessorisch: Während im RING die musikalische Entwicklung durch die Leitmotive getragen und bestimmt wird, haben im FLIEGENDEN HOLLÄNDER die Motive, die eher Erinnerungs- als Leitmotive sind, den Charakter von Interpolationen. Das Holländer-Motiv, das in Eriks Traumerzählung in streng regelmäßigen Abständen in die musikalische Deklamation hereintönt, markiert die Zeilenschlüsse, bildet aber nicht das Gerüst oder Rückgrat des Tonsatzes. Und die Motive, die das Duett Holländer-Senta als melodische Embleme einleiten, das Holländer und das Erlösungsmotiv, stechen als Zitate, als Reminiszenzen aus dem musikalischen Kontext hervor, statt dessen Substanz darzustellen. Sie sind dramatisch bedeutungsvoll, aber musikalisch nicht restlos integriert.

Den musikalischen Zusammenhang verbürgt im FLIEGENDEN HOLLÄNDER nicht ein Gewebe von wiederkehrenden melodischen Motiven, wie es Wagner im Rückblick als das entscheidend Neue des Werkes erschien, sondern das konventionelle Gerüst der musikalischen Syntax. Auch in den Teilen, in denen sich die Melodik von der Arientradition emanzipiert, wie in Eriks Traumerzählung oder in dem Duett Holländer-Senta, bleibt sie mit beinahe pedantischer Strenge dem überlieferten, verfestigten Periodenschema unterworfen, der Gruppierung in 2 +2, 4+4 und 8+8 Takte, die Wagner später, nachdem

Carl Dahlhaus

Richard Wagners Musikdramen

Der fliegende Holländer

er sie durchbrochen hatte, als *Quadratur der Tonsatz-Konstruktion* verhöhnte. Abweichungen von der *Quadratur* sind bei Wagner, und zwar bis zum LOHENGRIN, seltener als bei Beethoven, dem Vorbild, dem er sonst nacheiferte. Doch ist das Festhalten an der regulären Periodik durchaus kein zufälliger kompositorischer Mangel (der etwa Wagners rudimentärer musikalischer Ausbildung, die so rudimentär gar nicht war, zuzuschreiben wäre). Der Schematismus der rhythmischen Gliederung erscheint vielmehr als Kehrseite und Widerpart einer Emanzipation der Melodik: In den stilistisch avancierten Teilen des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS, in denen, mindestens der Intention nach, aus der «Oper» das «Drama» hervortritt, verzichtete Wagner auf das Mittel, musikalischen Zusammenhang durch Wiederkehr von Melodiezeilen zu stiften; die gewohnten musikalischen Formtypen, die sich durch Buchstabenschemata wie a b a oder a a b chiffrieren lassen, sind aufgehoben oder zu Relikten geschrumpft. Jede Textzeile erhält ihre eigene, unwiederholbare Melodie, die den Gehalt und Tonfall der Worte ausdrückt oder deren gestische Ergänzung nachzeichnet. Um aber die Musik trotz der individuellen Prägung der einzelnen Zeilen und Phrasen vor dem Zerfall in zusammenhanglose Fragmente, in ein bloßes Nebeneinander expressiver Augenblicke, zu bewahren, hält Wagner an der regulären Periodenstruktur um so entschiedener und scheinbar befangener fest. Der Schematismus der syntaktischen Form bildet den Ausgleich zur «Anarchie» des melodischen Inhalts.

Die Gewöhnung an Opern- und Liedmelodien, die sowohl durch «quadratische» Syntax als auch durch eine regelmäßige Wiederkehr von Zeilen zusammengehalten werden, so daß ein mühelos überschaubares Gebilde entsteht: die Gewöhnung an eine gleichsam doppelte Determination der melodischen Form versperrt die Einsicht, daß die beiden Formmomente eine Alternative bilden können: eine Einsicht, die entscheidend ist, wenn man nicht in einem banalen Melodieverständnis, das in der Oper zum Schlager tendiert, befangen bleiben will. Herrscht im FLIEGENDEN HOLLÄNDER die «Quadratur» vor, und zwar gerade in den halb deklamatorischen Teilen wie dem ersten Abschnitt des Duetts Holländer-Senta, so ist im RING die reguläre Syntax zerbrochen und in «musikalische Prosa» aufgelöst: Phrasen von ungleicher und irregulärer Ausdehnung werden aneinandergesetzt, ohne sich als Vorder- und Nachsatz einer Periode zusammenzuschließen. Den Ausgleich zur syntaktischen Regellosigkeit, die an den *vers libre* erinnert, bildet im RING die ständige Wiederkehr gleicher Motive, die das ganze Drama umfassende Leitmotivtechnik, die in der Melodik einen musikalischen Zusammenhang wiederherstellt, der in der Rhythmik, der Syntax zerfallen ist. Dagegen erscheint im FLIEGENDEN HOLLÄNDER die Motivwiederkehr, wie erwähnt, als peripheres Moment; sie ist, mindestens unter kompositionstechnischem Gesichtspunkt, nicht konstitutiv und braucht es nicht zu sein, weil die musikalische Form an der *Quadratur* der Syntax einen festen Halt hat. Für die Festigkeit der melodischen Form, in der zu einem nicht geringen Teil die Popularität des Werkes begründet ist, war allerdings der Preis zu zahlen: Am Schematismus der Rhythmik findet die individuelle, expressivdeklamatorische Prägung der Phrasen, das Moment also, durch das sich nach Wagner die Melodie des «Dramas» von der «Oper» unterscheidet, ihre Grenze.